

Mulheres do Circo: performances femininas circenses em perspectiva histórica¹

Circus Women: Circus female performance in historical perspective // Mujeres en el Circo: Actuación de circo femenino en perspectiva histórica

Isabella Mucci Miraglia²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
belmucci@hotmail.com

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2024

Como citar: Mucci, I. (2025).Mulheres do Circo: performances femininas circenses em perspectiva histórica. *Corpo Graffias Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 150-163.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22639>



¹ Artigo de investigação

² Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), mestra em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), onde atualmente realiza pesquisa para doutorado. Artista fundadora do Circo Zanni (@circozanni) um dos primeiros circos de lona formado pela geração de artistas de escola de circo em São Paulo - Brasil. Professora e pesquisadora das artes do circo, lecionou técnicas aéreas circenses em escolas de circo de São Paulo. Trabalhou com diversas companhias de circo no Brasil e na Holanda, onde lecionou técnicas aéreas circenses na Codarts Rotterdam. Contato: (belmucci@hotmail.com); (55 11999198350); (<https://orcid.org/0009-0007-0427-0031>). Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Instituto de Artes.

Resumen

Las mujeres siempre han actuado como artistas en espectáculos circenses desde la aparición del circo moderno en Europa. Al ser el circo un espectáculo itinerante, su modo de producción se basó en la familia como pilar central y la mujer como parte integral y fundamental de su sustento. Debido a la naturaleza de sus actuaciones, que requieren un entrenamiento corporal específico y la demostración de extraordinarias habilidades de coraje, fuerza y superación, las mujeres del circo revelaron estándares sociales de representación femenina y evocaron signos tempranos de emancipación femenina. En el circo contemporáneo, los artistas circenses continúan cuestionando la categoría de mujer y ampliando los límites de la representación femenina.

Palabras clave

circo, circo contemporáneo, mujeres de circo, representaciones de lo femenino

Abstract

Women have always acted as artists in circus shows since the emergence of modern circus in Europe. As the circus is a traveling show, its mode of production was based on the family as the central pillar and women as an integral and fundamental part of its support. Due to the nature of their performances, which require specific body training and demonstration of extraordinary skills of courage, strength and overcoming, circus women unveiled social standards of feminine representation and evoked early signs of women's emancipation. In contemporary circus, circus artists continue to question the category of women and expand the boundaries of female representation.

Keywords

circus, contemporary circus, circus women, representations of the feminine

Resumo

As mulheres sempre atuaram como artistas nos espetáculos de circo desde o surgimento do circo moderno na Europa. Por ser o circo um espetáculo itinerante, seu modo de produção se fundou tendo a família como pilar central e as mulheres como parte integrante e fundamental de sua sustentação. Pela natureza de suas performances, que exige treinamento específico corporal, e demonstração de habilidades extraordinárias de coragem, força e superação, as mulheres de circo desfiaram padrões sociais de representação do feminino e evocaram sinais precoces da emancipação das mulheres. No circo contemporâneo as artistas circenses seguem questionando a categoria mulher e alargando as fronteiras de representação do feminino.

Palavras-chave

circo, circo contemporâneo, mulheres de circo, representações do feminino

Introdução

Em minha primeira pesquisa sobre o circo, para minha dissertação de mestrado, realizei um estudo sobre o circo contemporâneo. Neste, busquei identificar as continuidades e rupturas no modo de produção e nos espetáculos de circo contemporâneo em relação ao circo chamado tradicional itinerante moderno.

Foi necessário realizar uma pesquisa histórica sobre o circo e situar a grande inovação para o universo do circo: o surgimento das escolas de circo em diversos países na segunda metade do Século XX. A partir daí o circo ganhou um dinamismo e maior fruição saindo apenas do universo da lona de circo e das famílias tradicionais para uma gama bem mais ampla de locais de fruição, artistas, locais de formação, ampliando o mercado de trabalho do circo significativamente.

Em minha banca na defesa da dissertação do mestrado, havia duas professoras, mulheres pesquisadoras do circo e da história do circo e ambas me questionaram o porquê de não ter realizado em minha análise um enfoque de gênero, pensando nas particularidades das mulheres artistas de circo.

Agora, em minha pesquisa de doutorado, procuro revisar a pesquisa histórica do circo, buscando as particularidades das mulheres de circo em sua vida com artistas de circo, seu papel no modo de produção circense como um todo, seu protagonismo enquanto seres históricos e o impacto sócio-cultural de suas performances no circo moderno e no circo contemporâneo.

Revisão Histórica

O espetáculo de circo surgiu na Idade Moderna, quando as artes hoje chamadas de artes do circo agregaram-se em um espetáculo único. Porém, já havia aparecido antes disto em diferentes momentos históricos, com estética e finalidades diversas do espetáculo de circo moderno. Teve sua origem na antiguidade, mais precisamente em Grécia e Roma, perdeu seu prestígio durante a Idade Média e ressurgiu na Idade Moderna. Sofreu a partir daí transformações e continua se recriando e se reinventado até os dias de hoje³.

As tradições artísticas populares das feiras medievais, o gosto do público pelas apresentações aristocráticas dos cavalos, os teatros menores e as leis restritivas do teatro formaram assim o terreno fértil para o surgimento do circo moderno.

Na Inglaterra, Philip Astley (hoje considerado o criador do circo moderno), um antigo sargento da cavalaria real inglesa, se afastou do regimento após servir na Guerra dos Sete anos. Desenvolveu um grande talento como treinador e montador de cavalos, e apresentou seus truques de cavalaria com grande sucesso por toda a Europa. Depois disto, estabeleceu-se em Londres, abriu uma escola de equitação onde desenvolveu a técnica de montaria em uma arena circular, que além de permitir a audiência uma visão completa da movimentação do montador, se mostrou ideal para gerar a força centrífuga que ajudava no equilíbrio para os truques de equitação, enquanto o montador ficava em pé no dorso do cavalo. Esta pista posteriormente foi chamada de picadeiro no espetáculo de circo.

3 Bolognesi, 2006.

Depois de duas temporadas de sucesso considerável em Londres, mais precisamente em 1782, Philip Astley necessitava de novidades em seu show. Assim, empregou acrobatas, dançarinas de cordas, malabaristas e o clown (palhaço), emprestado do teatro Elisabetano, que preenchia as pausas entre os números com sátiras dos malabaristas, saltadores, dançarinas de corda e arame e até dos montadores. O palhaço também apresentava cenas curtas, além de aparecer nas pantomimas, uma mistura de comédia e espetáculos cênicos tradicionalmente envolvendo o clown, que eram extremamente populares nos palcos de Londres. Sendo assim, da combinação de apresentações equestres, comédia, demonstrações de força e agilidade nasceu o que hoje chamamos de circo clássico, ou circo moderno⁴.

Em um resgate histórico do circo e sua consolidação como espetáculo na modernidade, vemos que este surgiu como uma inovação espetacular no final do século XVIII. Apareceu de forma espontânea, com uma rápida cristalização de influências e como uma forma espetacular inédita e se impôs rapidamente como uma escolha de atração popular. Seu vocabulário era essencialmente equestre, mas a acrobacia, a paródia e o escárnio do grotesco misturavam-se às exibições. Famílias formavam seu elenco, homens e mulheres desde seu início atuavam. Possuía um público variado, desde o povo a membros do governo e sua família.

O show de circo era originalmente apresentado em estabelecimentos especialmente construídos para este propósito. No começo eram estruturas temporárias de madeira, mas logo todas as grandes cidades europeias possuíam pelo menos um circo permanente cuja arquitetura podia competir com os mais extravagantes teatros.

O circo e suas artes se configuravam como artes essencialmente performáticas e visuais. Famílias estendidas e agregados (homens e mulheres) formaram dinastias tradicionais de circo por todo o globo. A expansão geográfica de atuação foi um forte fator desta forma artística e o crescente potencial econômico das colônias e nações em desenvolvimento impeliu-as a viajarem o mundo e se aventurarem por novos territórios, levando o espetáculo de circo e construindo edificações por onde passavam.

Nos Estados Unidos e Canadá e no Brasil, países em construção, com poucas cidades importantes o suficiente para sustentar um circo permanente, o circo adotou formatos diferentes, essencialmente itinerantes. Nos Estados Unidos empresários do circo, com intuito de chegar ao público de forma rápida e leve desenvolveram uma tenda feita de lona, levada de cidade em cidade por trem. A lona se tornou lugar comum para espetáculos de circo a partir de 1830⁵.

O empresário do circo americano James Anthony Bailey, viajou para Honolulu (Hawaii), Ilhas Fiji, Tasmânia, Índia, Austrália, Nova Zelândia, América do Norte e América do Sul e depois disto, se associou a P. T. Barnum e criou o grandioso Circo *Barnum & Bailey* nos Estados Unidos. A estrutura de lona do circo possuía 3 grande picadeiros devido ao grande sucesso de público em solo americano e somava ao espetáculo as *menageries* (exibições zoológicas). Bailey levou seu espetáculo intitulado: "O maior espetáculo da Terra", com seu circo de 3 picadeiros para uma extensiva turnê europeia entre 1879 e 1902. Seu elenco grandioso contava com inúmeras mulheres, e seu espetáculo contava com cordas penduradas ao redor dos três picadeiros onde estas mulheres giravam todas ao mesmo tempo em um número épico. Após esta turnê muitos empresários do circo europeu assimilaram *me-*

4 Bolognesi, 2009.

5 Jando, 2003.

nageries a seus shows e adotaram o formato itinerante de lona como forma de circulação de espetáculo. Este formato teve seu auge na Europa entre as duas Guerras Mundiais, especialmente na Alemanha, onde as colossais empresas itinerantes dos *Krone*, *Sarrasani* e *Hagenbeck* dominaram o mercado europeu. No entanto, em cidades grandes, performances circenses ainda aconteciam em edificações. Paris manteve quatro delas na época. Isto formou um público na Europa acostumado ao alto nível de conforto e produções de circo⁶.

Até a segunda metade do século XIX, equestres homens e mulheres eram ainda os verdadeiros astros do circo, mas acrobatas estavam começando a ganhar atenção. Os antigos e antigas dançarinos de corda das feiras dos séculos XVII e XVIII, atuando no picadeiro desenvolveram adaptações a suas artes, criando entre elas o trapézio. Nestas atrações e nas acrobacias homens e mulheres atuavam e desfiavam padrões sociais através da superação humana.

No Brasil, o circo se firmou a partir da migração e da influência das famílias circenses da Europa. Têm-se registro de artistas circenses vindo da Europa desde o século XVIII. No início do século XIX, com a vinda da família Real ao Brasil e com o aumento da navegação entre os países, há registro de um grande número de famílias (homens, mulheres e crianças) e companhias circenses chegando ao país. As companhias itinerantes seguiam os ciclos econômicos do Brasil Colônia, especialmente o do café e o da borracha. Muitas companhias e famílias circenses ficaram por aqui. Segundo Mario Bolognesi, em seu livro *Palhaços*, o circo brasileiro tomou orientações diversas do circo europeu, pois não se instalou em uma sociedade com valores aristocráticos consolidados e não teve no cavalo um sentido tão forte como na Europa.

Aqui prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos e do teatro, tendo o palhaço como figura central. A partir do momento em que o português se configurou como língua universal no país e nos elencos, o circo brasileiro estabeleceu uma dramaturgia própria com espetáculos divididos em duas partes, uma de variedades circenses e outra de peça teatral, o chamado circo-teatro, que teve seu auge no país entre 1930 e 1950. (Bolognesi, 2003)

Como nos mostra a historiadora Ermínia Silva, o circo estabeleceu-se no país fundamentalmente por meio do modelo denominado circo-família e baseou-se na transmissão oral do saber, passada dentro da lona, de pai e mãe para filhos e filhas, assim como na Europa. Tornou-se uma escola única e permanente, incumbida de preservar a tradição circense, que significava pertencer a esta forma particular de aprendizagem, em que se recebe e se transmite, através de gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses dos antepassados. A família revelou-se o mastro central que sustentava toda esta estrutura de relações sociais, de fazer artístico e de trabalho desta engrenagem. A este modo de produção e reprodução da tradição circense, Ermínia nos traz o conceito de socialização, formação e aprendizagem⁷.

Ainda sobre o modo de produção/reprodução da tradição circense, Ermínia Silva diz que as famílias tradicionais circenses não diferem conceitualmente da família em geral. No entanto, as relações de gênero obedecem a uma lógica familiar distinta, determinada pela singularidade da constituição do grupo social circense. Neste o papel feminino difere das famílias da sociedade em geral pois a mulher desde o seu nascimento é preparada para realizar uma atividade profissional artística, além de sua jornada como mãe doméstica. Além disto, ela faz parte de um coletivo em que todos – homens, mulheres e

6 Jando, 2003.

7 Silva, 2009.

crianças – executam as atividades e são vitais em todo o processo de constituição e reprodução da tradição do circo-família. A criança constitui a herdeira continuadora do saber e da tradição circense, também fazendo parte do conjunto que articula a organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem circense, constituintes à reprodução do modo de vida do circo-família⁸.

No circo família, o acesso à tradição é estendido àqueles que não nasceram no circo, mas a ele se incorporaram. Estes passam também pelo ritual de aprendizagem ministrado pelas famílias tradicionais, assim como seus filhos, sendo assim incorporados à tradição.

Este modo de organização do trabalho e de socialização, formação e aprendizagem que se tornou tradicional, baseado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, preservou o circo – família no Brasil até meados do século XX⁹. Artistas de diversas áreas se apresentavam no circo, músicos(as), cantores(as), dançarinos(as) e até lutas de boxe e campeonatos de capoeira aconteciam no circo. Neste aspecto, como apenas o circo circulava e em muitos locais até hoje circula levando espetáculos artísticos, podemos considerá-lo protagonista do desenvolvimento e da fruição cultural do país.

As mulheres artistas de circo, do universo do circo tradicional itinerante sempre foram parte integrante e fundamental do espetáculo como *partners* em números com seus parceiros masculinos e também como artistas protagonistas em performances acrobáticas no chão e no ar. Seus números e representações do feminino foram em muitos aspectos revolucionários estabelecendo rupturas com os papéis e representações de gênero feminino na sociedade em geral da modernidade. Apenas o universo

do palhaço ficou exclusivamente masculino até a chegada do circo contemporâneo.

Como nos mostra Peta Tait, em seu livro : *Circus Bodies – Cultural identity in aerial performances* (2005), existe uma história cultural não contada de corpos masculinos que mostravam graça e leveza e de corpos femininos que apresentavam coragem e força muscular a partir da segunda metade do século XIX nos números aéreos circenses que surgiram com a invenção do trapézio e posteriormente do trapézio de voos. Artistas solo homens e mulheres além de trupes de artistas mistas apresentavam rotineiramente em seus números e demonstrações físicas atributos ambíguos de gênero. A partir de 1880 as artistas mulheres chegaram a superar os homens nos números de trapézio de voos e nos números de projectil – humano. Estes números inovadores pareciam extraordinários por causa da crença social de que corpos femininos eram fisicamente inferiores. E quando estas ações físicas “sobrenaturais” ou “não naturais” triunfaram, números aéreos e acrobáticos evoluíram evocando impressões de uma feminilidade flutuante. Segundo Peta Tait, a hierarquia competitiva de gênero com seu ápice no século XX levou a elite de trapezistas homens a evocação do macho extremo e reduziu as expectativas de trapezistas mulheres a uma presença decorativa nas apresentações de trupes de trapézio de voos¹⁰.

O que se cristalizou a partir daí (século XX) no circo tradicional foi uma divisão sexual de papéis muito clara nos espetáculos de circo tradicionais itinerantes europeus e americanos. Em muitos casos como nos números de mágica, malabarismo e até de trapézio de voos a mulher foi colocada no papel de *partner*, a bela sorridente que está em cena para ajudar seu parceiro masculino a brilhar em suas ações e em triunfo de suas habilidades. Em algumas

8 Ibidem, p. 84.
9 Silva, 2009.

10 Tait, 2005.

performances verificou-se uma exacerbação da misoginia cultural e da objetificação da mulher. Em 1921, em Londres, o ilusionista britânico Percy Tomas Tibbles, também conhecido como Selbit, apresentou pela primeira vez um dos mais famosos números da história do ilusionismo, repetido por centenas de ilusionistas depois dele. O número encenava a divisão uma mulher ao meio cortando-a com um serra dentro de uma caixa. O mágico serrava sempre uma assistente mulher, linda, que até sorria, se mostrava feliz em ser um objeto. Ao apresentar tal ato em tom engraçado, o mágico naturalizava a misoginia. O mágico Húngaro George Kovari ao reproduzir tal ato, antes de serrar a mulher, proclamava: “não vou fazer nada tão cruel quanto serrar uma árvore...”¹¹.

Ainda assim, nas apresentações acrobáticas no solo e no ar e nos números de doma de animais percebemos um paradoxo cultural na percepção de corpos femininos e representações de gênero no circo tradicional itinerante. O que se via eram corpos extremamente fortes e musculosos, expostos em vestimentas não convencionais de mulheres suspendendo corpos masculinos e femininos no chão e no ar, domando animais selvagens, realizando proezas com habilidade, destreza e coragem desafiadoras aos padrões sociais de gênero baseados na inferioridade feminina. A natureza de suas performances evocava uma feminilidade transgressora da natureza feminina disseminada e até mesmo confirmada pela ciência da época. O circo, com sua independência da institucionalidade acadêmica e estatal, diferentemente das outras artes da cena, se configurou como um modo de produção artística independente e foi considerado uma arte menor ou apenas entretenimento. Esse status popular e festivo deu certa liberdade criativa a seus atores. Como as mulheres circenses ficavam confinadas ao universo interno do circo (uma micro-sociedade), sendo as ações produtivas

externas feitas quase exclusivamente pelos homens, suas reputações ficavam ali guardadas. E as mulheres artistas circenses com suas apresentações, com sua porosidade pública, representaram sinais precoces da emancipação feminina¹².

No circo era lugar comum exibições de mulheres barbadas, mulheres de três cabeças, gêmeas com um único corpo, como parte de um segmento estético circense chamado *Freak Show*. O cinema explorou muito este universo de mulheres anormais que eram exibidas nos espetáculos de *freak show* nos circos. Aqui vemos a forma de enquadrar as performances circenses femininas no campo do extraordinário, não natural e diferenciando as mulheres de circo das mulheres de fora do circo, estas sim vistas como frágeis e inferiorizadas inclusive fisicamente ao homem.

Cartazes do circo Barnum & Bailey de 1917 mostram mulheres em collants decotados mostrando o colo, joelhos e pernas; o que era considerado inapropriado na época. Em documentos fotográficos vemos imagens públicas de corpos de mulheres circenses em trajes de banho de duas partes no ano remoto de 1943. O topo da barriga feminina não era permitido de ser exibido nos filmes de Hollywood até o ano de 1966. Os Bikines eram proibidos no concurso de Miss Mundo até 1951, visto como algo degradante as mulheres¹³.

A primeira edição das Olimpíadas, em 1896 aconteceu sem mulheres. Seu idealizador, Pierre de Coubertin dizia

11 Kajli, 2011.

12 As pesquisas sobre as performances femininas circenses no Brasil ainda estão se iniciando, mas já temos pesquisadoras e pesquisadores colhendo dados históricos dos feitos das artistas circenses que fizeram história no país. Pesquisas sobre as mulheres fortes que realizavam feitos inimagináveis, mulheres que encenavam lutas livres nos picadeiros, mulheres domadoras, motoristas no globo da morte, dramaturgas do circo – teatro, cômicas, entre outras. Em minha pesquisa de doutorado pretendo recorrer a estas outras pesquisas em andamento para ter dados mais precisos datados sobre as performances femininas circenses no Brasil.

13 Kajli, 2011.

que era indecente ver mulheres torcendo-se no exercício físico do esporte. No circo, no mesmo período, mulheres já ultrapassavam os feitos acrobáticos e salários masculinos nos trapézios de voos e nos números de projéteis humanos¹⁴. Na segunda edição das Olimpíadas, em Paris, em 1900, com o desfalque masculino pós-guerra, mulheres foram permitidas, mas apenas em modalidades em que não houvesse contato físico e que exibissem graça. Foram 22 representantes, 2,2% dos atletas. Apenas em Londres, nas Olimpíadas de 2012, mulheres competiram em todas as modalidades esportivas. Este ano, em 2024, nas Olimpíadas de Paris, as mulheres representaram cinquenta por cento dos atletas competindo pela primeira vez. Além disso, mais da metade das provas teve a presença de mulheres, sendo 152 disputas femininas, 157 masculinas e 20 mistas¹⁵.

Circo contemporâneo – continuidades e rupturas: análise com enfoque de gênero

Uma profunda transformação aconteceu no mundo do circo tradicional com o surgimento das escolas de circo, que romperam com todo o sistema de reprodução do processo de socialização, formação e aprendizagem inerente a seu modo de vida tradicional. Para pensarmos no circo hoje e na atuação das mulheres de circo no circo contemporâneo precisamos entender esta ruptura em seu modo de produção/reprodução e suas consequências.

Esta inovação ou ruptura aconteceu primeiro na União Soviética, em 1927, com a criação pelo governo da Escola de Circo de Moscou ou Universidade Nacional de Circo. Esta escola abalou os padrões das apresentações circenses em toda a Europa e no mundo, desenvolvendo as técnicas circenses com métodos esportivos vindos

da ginástica e criou apresentações originais com auxílio de diretores teatrais e coreógrafos de outras áreas. Criou aparelhos inovadores que levaram à invenção de números totalmente novos¹⁶.

Em todo o mundo o circo estava perdendo público com o surgimento de novas formas de entretenimento como o rádio, o cinema e posteriormente a televisão. As famílias circenses iniciaram uma ruptura da forma de transmissão de seus saberes, deixando de passar seu conhecimento às novas gerações. Neste contexto começam a surgir escolas de circo. Como uma necessidade das famílias tradicionais itinerantes.

Em 1974 Anne Fratellini, a primeira palhaça mulher da França e seu marido fundam as primeiras escolas de circo do país. No Brasil, em 1978 surge na Bahia a Escola de Circo Piolim e em 1982 o Circo Escola Picadeiro em São Paulo. Circenses tradicionais junto ao governo iniciam em 1982 a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. Em Montreal, no Canadá é fundada a Escola Nacional de Circo em 1980¹⁷. Estas diversas escolas e os novos empresários de circo nas décadas de 1980 e 1990 redefiniram o circo como arte performática e cênica e abriram caminho para o surgimento do circo contemporâneo. As escolas de circo geraram o florescimento de trupes e grupos circenses formados por um novo contingente de artistas não nascidos no circo, com formação ampla e vida sedentária nas grandes cidades.

Na França, denominou-se novo circo o movimento cultural coletivo de artistas que saíram às ruas como saltimbancos da Idade Média, motivados pela Revolução de maio de 1968, para reivindicar a democratização das artes circenses, que estavam nas mãos das dinastias familiares circenses no país. Tal movimento estabeleceu

14 Tait, 2005.

15 Comitê Olímpico Internacional (COI).

16 Litovski, 1975.

17 Bolognesi, 2006.

uma forma consciente e militante de rupturas estéticas, sociais, econômicas e políticas com o circo tradicional. São elas: desaparecimento de números de adestramento de animais selvagens, redução do envolvimento com o picadeiro e com a lona como local privilegiado de apresentação, implementação de uma nova dramaturgia, multiplicação de estéticas com novas representações do homem, da mulher e do mundo social, estabelecimento de um novo contrato entre artista e público, novo status para o artista circense que em 1985 na França foi reconhecido como autor e titular de direitos autorais¹⁸.

Com a formação de sucessivas turmas de novos artistas circenses das escolas de circo, estas rupturas foram aprofundadas, modificando profundamente o modo e o espírito de aprendizagem das técnicas de circo e ampliando as origens e referências socioculturais dos artistas circenses, alargando e diversificando assim o campo artístico de proposições de seus criadores e atores. A pesquisa formal e estética do circo mostrou-se cada vez mais complexa e sofisticada.

Características das outras artes denominadas como contemporâneas¹⁹ começam a aparecer no circo, tais como o hibridismo, a intertextualidade, a metalinguagem, a fragmentação ou collage e em sua grande maioria os espetáculos buscam fugir do espetáculo de puro entretenimento para criação de espetáculos com a representação de um olhar, uma denúncia ao mundo personalizada, múltipla e contemporânea, substituindo o público família do circo por diferentes e segmentados públicos. Surgem novas mídias específicas para o segmento artístico do circo.

Estas obras chegam aos poderes públicos e à mídia, garantindo ao circo o estatuto de arte e abrem aos seus produtores novas formas de fruição de sua arte com o

surgimento de políticas públicas governamentais específicas para o setor. A este fenômeno de reconhecimento institucional do circo como arte denomina-se “artificação”²⁰.

A pesquisa e revisão estética no circo contemporâneo ao se livrar da camisa de força da tradição e do antigo para criar obras originais, sem animais selvagens, com dispositivos cênicos originais, com uma efervescência de referências estéticas, dramaturgias inspiradas na dança, nas artes plásticas e no teatro, gerou uma explosão de formas. As artes do circo ganham autonomia, podendo se verificar espetáculos inteiros com apenas uma delas. O circo deixa de ser um gênero para se tornar um conjunto heterogêneo de habilidades capazes de desenhar e criar confluências do circo com as outras artes do espetáculo. Estas proposições trouxeram novas formas às questões do corpo, do tempo, do espaço, da narrativa e da representação, além de novos valores e conceitos como o absurdo, a ironia, o kitsch, entre outros. Os corpos em oposição aos corpos estritamente especializados e performativos até então presentes no circo tradicional itinerante, exageradamente fisicamente trabalhados e sexualmente diferenciados; são no circo contemporâneo mais sensíveis, mais íntimos e singulares, desnudos e falíveis de seus limites, possibilitando a representação de valores diversos daqueles exibidos anteriormente no circo²¹.

O corpo no circo transcende as leis físicas do mundo entrando em uma outra realidade e no circo contemporâneo um novo gesto poético, um significado, uma fala, foram adicionados à ação corpórea, para criar um novo mundo de forma mais metafórica possível.

O modo de produção das companhias circenses também sofre profunda transformação com o circo contemporâneo

18 Guy, 2001.
19 Lazaro, 2011.

20 Sizorn, 2011.
21 Mucci, 2013.

neo. O circo itinerante de lona torna-se uma entre as múltiplas formas de fruição de espetáculos de circo. Os artistas passam a ter vida sedentária nas cidades, recorrendo a editais e leis de incentivo específicas do circo para criação e circulação de seus espetáculos. O sentido de comunidade existente nas companhias familiares itinerantes que moram nos circos perde lugar e as companhias vão diminuindo seus elencos.

Surgem trupes e companhias só de mulheres, que assumem de forma militante o feminismo, com a vontade de mostrar a singularidade do olhar feminino acerca do mundo atacando a imagem da mulher-objeto e cortesã que se cristalizou no circo tradicional sobretudo no Século XX. Há também uma gama de mulheres entrando no universo da palhaçaria e um crescente número de mulheres palhaças e companhias de mulheres palhaças, papel exclusivamente masculino no circo tradicional. A palhaça e pesquisadora brasileira Maria Silva Nascimento²² mostra que as palhaças mulheres brasileiras hoje além de estarem presentes em locais diversos de fruição das artes da palhaçaria circense, estão também presentes em inúmeras investigações acerca de mulheres palhaças. Estes estudos estão sendo desenvolvidos por diversas pesquisadoras e divulgados em revistas acadêmicas, sites, blogs, festivais, encontros e debates dedicados a dar voz às palhaças. Ações que, tomadas em conjunto, indicam uma movimentação das mulheres a fim de legitimarem sua atuação como palhaças.

As companhias de circo atuais operam no mercado das artes de forma diferente dos circos itinerantes. Recorrem a editais governamentais para criação e circulação de espetáculos, à venda de espetáculos para instituições como o Sesc e a Festivais, não mais dependendo economicamente como o circo itinerante da bilheteria. Esta trans-

formação no modo de produção redirecionou as mulheres à lógica capitalista e patriarcal do mercado. Como consequência, a dinâmica do mercado exclui significativamente as mulheres de uma diversidade de oportunidades de trabalho, especialmente quando estas se tornam mães.

No entanto, as mulheres circenses resistem criando companhias só de mulheres, nem todas, mas muitas delas militantes do feminismo. Em seus trabalhos mostram a singularidade do olhar feminino acerca do mundo, combatem a imagem da mulher-objeto e cortesã difundida no circo tradicional, e questionam relações de dominação e violências sofridas na vida social.

Em São Paulo temos alguns exemplos de companhias de circo formadas apenas por mulheres: *As Marias*, *Linhas Aéreas*, *Troupe Guezá*, *Cia Armárias*, *A Penca*, entre outras.

No circo contemporâneo a exploração do tema da divisão sexual dos papéis e das representações de masculino e feminino tem sido aprofundada e questionada. Mulheres assumiram papéis exclusivamente masculinos do circo tradicional, como palhaças por exemplo, enquanto homens também atuam em números majoritariamente femininos como a contorção. Existem muitas apresentações andrógenas, com representações de gênero ambíguas e um leque amplo de representações de gênero transitando nas artes circenses. Segundo Maria Carolina Vasconcelos de Oliveira, em seu recente texto sobre circo e gênero²³, questionamentos às representações hegemônicas sobre gênero e circo parecem estar se proliferando em vários contextos. Além dos exemplos pela autora citados na contemporaneidade, gostaria de citar algumas companhias que surgiram recentemente na cidade de

22 Nascimento, 2018, p. 126.

23 Oliveira, 2023, p. 55.

São Paulo – Brasill que utilizam sua arte como forma de problematizar representatividades artísticas normativas e hegemônicas em termos de gênero e raça.

A Companhia *Fundo Mundo* composta exclusivamente por pessoas trans, travestis e pessoas não binárias, que com sua arte expressa visões de mundo específicas de suas singularidades. Em seus espetáculos, coloca de forma política sua luta por direitos e a luta contra a violência sofrida socialmente. Em seus textos de divulgação, expressam sua arte como forma radical de vínculo com a vida, com a finalidade de abrir portas a espaços que sempre foram negados.

Companhias e coletivos compostos somente por pessoas negras também tem se configurado no cenário atual do circo paulista. Da mesma forma, a companhia *Prot (agô)nistas* mostra a intenção de se criar um circo feito exclusivamente por negros. As coreografias e movimentação corporal circense, a música tocada ao vivo traz toda a referência estética e questionamentos de seus atores, que segundo eles procuram exaltar através da arte circense a (r)existência da negritude diaspórica brasileira. A companhia tem apresentado seu espetáculo em todo o Brasil, alargando o leque de atuação circense e de seu protagonismo.

Conclusão

O circo hoje, em sua multiplicidade, abarca ao mesmo tempo: circos itinerantes grandes que atuam no mercado de trabalho com o formato empresarial de contrato entre artistas independentes homens e mulheres e/ou famílias de circo; circos itinerantes menores que ainda mantém o formato do chamado circo – família; circos de lona que ficam fixos e trabalham por temporadas, além de abrigarem escolas de formação em suas lonas; trupes e companhias de circo formadas por artistas oriundos das

escolas de circo; professores e professoras de circo que trabalham em uma diversidade de locais de ensino, entre escolas de formação de artistas circenses, escolas para prática amadora de circo, escolas de ensino fundamental que utilizam o circo como atividade extra-curricular ou mesmo em seu currículo regular, projetos sociais, academias, entre outros.

As mulheres artistas, técnicas e professoras seguem alargando suas possibilidades de trabalho, ocupando espaços tradicionalmente em sua maioria masculinos, como nas áreas técnicas de montagem de lonas, aparelhos circenses e estruturas para espetáculos, técnicas de som e de luz, figurinistas, dramaturgas, coreógrafas e diretoras de espetáculos. Ainda há uma grande resistência em algumas destas áreas em se contratar mulheres. As companhias brasileiras exclusivamente de mulheres são as que mais abrem campo em todos os segmentos para contratos e trabalhos de mulheres.

No campo artístico, o que tenho levantado em minhas entrevistas com mulheres artistas de circo em São Paulo para a minha pesquisa de doutorado é que as mulheres hoje trabalham em todas as camadas das artes do circo. Inclusive no circo itinerante, onde elas estão também ocupando lugares historicamente masculinos, como no protagonismo de números de mágica, na palhaçaria, como mestra de cerimônia ou apresentadora do circo, e também nas áreas técnicas e administrativas.

Também a partir das entrevistas realizadas verifico que o modo de produção das companhias contemporâneas de circo, em alguns aspectos, se mostra mais hostil às mulheres que têm vida sedentária e se tornam mãe, em comparação ao modo de vida e produção do circo itinerante. Se neste as mulheres seguiam e seguem trabalhando mesmo após terem seus filhos, pois têm em seu local de trabalho e vida uma comunidade toda se in-

cumbindo do cuidado das crianças; as mulheres do circo contemporâneo tendem a se afastar mais do trabalho após se tornarem mãe. Estas, isoladas e sem a comunidade circense vivendo no mesmo local, ainda são em sua maioria as responsáveis em suas famílias pelo cuidado das crianças. Não viajam a trabalho tão facilmente nem se envolvem em turnês por conta dos estudos em local fixo das crianças. Não possuem respaldo de contratantes em teatros, instituições e festivais para levarem bebês e crianças ao trabalho, nem para custear deslocamentos e estadia para seus filhos, o que as leva a se afastarem muitas vezes do trabalho artístico.

Sendo assim, são muitas as possibilidades de trabalho para mulheres dentro do universo do que hoje chamamos de circo, no entanto ainda há diferenças de oportunidades no que tange a questão de gênero.

O circo hoje, em sua multiplicidade estética e com a diversidade em seus modos de produção segue se reinventando, questionando e apresentando visões de mundo, de gênero, de identidades sexuais, de raça e representações sociais através de performances corporais e espetáculos diversos que têm em comum a forma visceral com que chegam ao público, mesclando admiração, medo pelo risco e relaxamento pelo riso. Sua fruição ampla alargou o mercado de trabalho para técnicos e artistas, inclusive para as mulheres, mas segue reproduzindo padrões estruturais de gênero onde mulheres ainda são preteridas, excluídas e menos remuneradas. Desta forma o circo enquanto arte e seu mercado de trabalho segue reproduzindo padrões sociais mas também desafiando e transgredindo relações sociais de poder.

Referências

Bolognesi, M. F. (2006). Circo Teatro: aproximações e conflitos. En: Ramos, L.F., Fernandes, S. (Ed). *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas da ECA*, 6.

Bolognesi, M. F. (2003). *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp.

Bolognesi, M. F. (2009). *Philip Astley e o Circo Moderno: Romantismo, Guerras e Nacionalismo*. Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC-UNIRIO.

Guy, J-M. (2001). *La Transfiguration du Cirque*. Théâtre Aujourd'hui, Paris, n. 7, Le Cirque Contemporain, La Piste et La Scène.

Kralj, I. (2011). "Circus vs. Conservative Postulates: Woman is not Destined to be Miraculous". En: Kralj, I. (Ed). *Women & Circus*. Croacia: Mala Perforerska secena.

Quentin, A. (2011). "From Traditional do New Circus: Women's Place and aesthetics". En Kralj, I. (Ed). *Women & Circus*. Croacia: Mala Performerska scena.

Lazaro, J. M. "Dramáticas re-significadas, agires comunicados". En: Teixeira, A. A. (Org., 2011). *Caderno de Trabalho: Buraco d'Oráculo*. (1 ed). Grafnorte, pp. 23-31. Disponível em: «http://www.buracodoraculo.com.br/2013/editoriais/1_160420132348_publ01.pdf». Acesso em: 25 set. 2013.

Litovski, A. (1975). *El Circo Soviético*. Tradução F. Pita. Moscou: Editora Progresso.

Mucci, I. (2013). *Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista*. Dissertação de mestrado, Repositório UNESP.

Nascimento, M. S. (2018). Casada consigo mesma: mulheres palhaços e a busca de uma comicidade feminina. *Revista Ártemis*, XXVI(1).

Oliveira Vasconcelos, M. C. (2023). “Circo e Gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material”. En: Infantino, J. (Ed.), *A Arte do Circo na América do Sul*. Sesc São Paulo.

Saxon, A. H. (1968). *Enter Foot and Horse: a History of Hipodrama in England and France*. London: Yale University Press.

Silva, E. (2007). *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. Editora Altana.

Silva, E., e Abreu, L. A de. (2009). *Respeitável Público... O Circo em Cena*. FUNARTE.

Sizorn, M. (2011). “Female Circus Performers and Artification: the Passage to art and its Implication”. En Kralj, I. (Ed.), *Women & Circus*. Croacia: Mala Perforerska secena.

Stoppel, E. R. (2017). *O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas.

Tait, P. (2005). *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*. London: Routledge.

Wallon, E. (Org). (2009). *O Circo no Risco da Arte*. Belo Horizonte. Autêntica Editora.



'Gala Achura Karpa', Oscar Botache. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha